UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER

FACULTÉ DE MÉDECINE

N° 131

L'ANATOMIE DANS L'ART

RÉFLEXIONS INSPIRÉES

PAR LA RENAISSANCE VÉNITIENNE

THÈSE

PRÉSENTÉE ET PUBLIQUEMENT SOUTENUE DEVANT LA FACULTÉ DE MÉDECINE DE MONTPELLIER

LE 17 AVRIL 1920

PAR

Louis GILIS

Aide d'anatomie
Lieutenant de réserve au 56e Régiment d'artillerie de campagne
Décoré de la Croix de Guerre
et de la Croix du Mérite de Guerre (Italie)

Né à Montpellier, le 11 septembre 1893

POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR EN MÉDECINE

EXAMINATEURS DE LA THÈSE
- FORGUE (O ✲), Professeur, *Président*.
- DUCAMP (✲), Professeur. — *Assesseurs*.
- GRYNFELTT (✲), Agrégé. — *Assesseurs*.
- DELMAS, Agrégé. — *Assesseurs*.

MONTPELLIER
COULET ET FILS. — EDITEURS
5, GRAND'RUE, 5

L'ANATOMIE DANS L'ART

RÉFLEXIONS INSPIRÉES

PAR LA RENAISSANCE VÉNITIENNE



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555617_0184

UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER

FACULTÉ DE MÉDECINE

N° 131

L'ANATOMIE DANS L'ART

RÉFLEXIONS INSPIRÉES PAR LA RENAISSANCE VÉNITIENNE

THÈSE

PRÉSENTÉE ET PUBLIQUEMENT SOUTENUE DEVANT LA FACULTÉ DE MÉDECINE DE MONTPELLIER

LE 17 AVRIL 1920

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

PAR

Louis GILIS

Aide d'anatomie
Lieutenant de réserve au 56e Régiment d'artillerie de campagne
Décoré de la Croix de Guerre
et de la Croix du Mérite de Guerre (Italie)
Né à Montpellier, le 11 septembre 1893

POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR EN MÉDECINE

EXAMINATEURS DE LA THÈSE

FORGUE (O ✵), Professeur, *Président*.
DUCAMP (✵), Professeur.
GRYNFELTT (✵), Agrégé. } *Assesseurs.*
DELMAS, Agrégé.

MONTPELLIER
COULET ET FILS. — EDITEURS
5, GRAND'RUE, 5

PERSONNEL DE LA FACULTÉ

Administration

MM. MAIRET (✻)............... DOYEN.
N........................ ASSESSEUR.
IZARD.................... SECRÉTAIRE.

Professeurs

Clinique chirurgicale	MM. TÉDENAT (O ✻).
Clinique des maladies mentales et nerveuses	MAIRET (✻).
Physique médicale	IMBERT (✻).
Botanique et histoire naturelle médicales	GRANEL.
Clinique chirurgicale	FORGUE. (O ✻).
Clinique ophtalmologique	TRUC (O ✻).
Physiologie	HEDON (✻).
Histologie	VIALLETON.
Clinique médicale	DUCAMP (✻).
Anatomie	GILIS (✻).
Clinique chirurgicale infantile et orthopédie	ESTOR.
Clinique des maladies des enfants	BAUMEL (✻).
Pathologie et thérapeutique générales	BOSC.
Hygiène	BERTIN-SANS (H.).
Clinique obstétricale	VALLOIS.
Thérapeutique et matière médicale	VIRES (✻).
Anatomie Pathologique	MASSABUAU (✠).
Chimie biologique et médicale	DERRIEN.
Microbiologie	N.
Pathologie interne	N.
Clinique médicale	N.
Médecine légale et toxicologie	N.

Professeurs adjoints : MM. DE ROUVILLE, MOURET, VEDEL.
Doyen honoraire : M. VIALLETON.
Profes. honoraires : MM. E. BERTIN-SANS (✻).
Secrétaire honoraire : M. GOT.

Chargés de cours complémentaires

Clinique gynécologique	MM. DE ROUVILLE, prof.-adj.
Clinique d'oto-rhino-laryngologie	MOURET, profes.-adj.
Clinique ann. des mal. syphil. et cutanées	VEDEL, prof.-adj. ch. de c.
Clinique des maladies des voies urinaires	JEANBREAU, (O✻✠) a. l. (c. c.)
Médecine opératoire	SOUBEYRAN, ✻✠ a. l. (c. c.)
Pathologie externe	RICHE, agrégé.
Clinique annexe des maladies des vieillards	EUZIÈRE, agrégé.
Accouchements	P. DELMAS, agrégé.
Matière médicale	CABANES.
Microbiologie	LISBONNE, agr. (ch. de c.)
Stomatologie	WATON (✻✠). (docteur).

Agrégés en exercice

MM. GALAVIELLE.	MM CABANNES.	MM. ETIENNE.
GRYNFELTT (✻).	DELMAS (Paul).	LISBONNE. ch. c.
LEENHARDT.	EUZIERE.	PECH, ✻ (ch. d'ag.)
GAUSSEL. (✻✠).	J. DELMAS (✠).	
RICHE.	RIMBAUD. (✻).	

Examinateurs de la thèse :

MM. FORGUE (O. ✻), prof. présid.	MM. GRYNFELTT (✻), agrégé.
DUCAMP (✻), prof.	DELMAS agrégé.

La faculté de Médecine de Montpellier déclare que les opinions émises dans les dissertations qui lui sont présentées doivent être considérées comme propres à leur auteur et qu'elle n'entend leur donner ni approbation, ni improbation.

A MES CAMARADES DE L'ARMÉE D'ITALIE

A CEUX QUI SONT TOMBÉS

DANS LA PLAINE VÉNÈTE

ET SUR LES FLANCS DES ALPES DU TRENTIN

POUR ASSURER LA CONTINUITÉ

DES TRADITIONS IMMORTELLES DE LA FRANCE

A CEUX QUI ME SONT CHERS

A MES MAITRES

L. GILIS.

PRÉFACE

L'escadrille Salm. 254 avait été envoyée en Italie, en 1917, à la suite de la bataille de Caporetto. Après un séjour à Brescia et à Vérone, elle reçut l'ordre de s'établir en Vénétie, à égale distance des lignes du Piave et de l'Altipiano, dans le village de Nove, connu par ses céramiques aux chaudes couleurs. C'est là que nous est venue l'idée de l'étude que nous soumettons à la Faculté comme thèse inaugurale.

Le service de liaison avec les unités de l'armée nous permit de connaître peu à peu la « Terre ferme » et de pénétrer fréquemment dans cette Venise, entrevue, au cours des vols journaliers, déroulant sous la voilure de l'avion, comme une vision féérique, sa dentelle de pierre, émergeant du bleu de la lagune.

Notre terrain d'atterrissage était une prairie allongée au bord de la Brenta. Le soir, quand les dernières missions étaient rentrées, un calme profond succédait à l'agitation de la journée de combat. Les derniers ronflements de moteurs se taïsaient; les avions immobilisaient leur forme blanche sous les hangars; les hommes se rapprochaient de la fumée de leur cantonnement. Alors, une douceur étrange semblait

émaner des berges du fleuve et du murmure de ses eaux. C'était l'heure où les campaniles, disséminés dans la plaine, se renvoient leur plainte harmonieuse, l'heure où l'on se sent imprégné par la beauté de la nature, réduite à ses traits essentiels, dans la lumière décroissante. Nos âmes, émues par les senteurs de ce sol latin, sur lequel tant de sang français avait été versé au cours des siècles, trouvaient dans les grands souvenirs, dont cette terre est si pleine, une source de méditations. Et, tandis que du Piave arrivait à nos oreilles le bourdonnement de la canonnade, tandis que des pentes du Monte Grappa les fusées lumineuses jaillissaient, épanouissant un instant dans la limpidité de l'air leur corolle brillante, nos esprits s'efforçaient de dégager de ce patrimoine d'art, que nous étions venus contribuer à défendre, la haute leçon de philosophie qu'il renferme.

Durant nos séjours à Venise, nous connûmes une ville meurtrie par la bombe, s'efforçant de dérober ses trésors aux coups d'un adversaire impitoyable, cité fragile et attentive, où, la nuit, le bruit des pas se répercutait sur la dureté des dalles, dans les « calli » déserts, tandis que de petits fanaux bleus tremblaient de loin en loin dans le clapotis des « rios ». Mais, dès le jour, le miracle de la lumière rétablissait peu à peu l'intensité de la vie sur le marbre des façades et les bosselures des mosaïques. Chaque heure apportait un charme nouveau : le matin, l'éléganee des portiques s'estompait dans les gris de la brume. Dans la luminosité de midi, le génie des maîtres semblait se dégager mieux des grandes fresques, amoureusement caressées par la patine des siècles. A la tombée du jour, les rouges du couchant,

dégradés dans des pâleurs mauves et vertes, venaient adoucir les ors des dômes byzantins. Toujours, cette cité troublante, dédoublant dans le miroir de la lagune son architecture de rêve, exaltait nos esprits vers la beauté, source éternelle de l'art.

C'est dans cette atmosphère, faite d'un mélange de sensations intellectuelles et guerrières, que nous avons connu la sculpture et la peinture vénitiennes. La manière brillante dont les maîtres de cette Ecole ont traité la figure humaine, et la façon dont ils s'en sont servis pour traduire leur sentiment de la beauté, au milieu de la gloire de leur République, nous a poussé à réfléchir sur le parti qu'ils ont su tirer de la science anatomique dans la réalisation de leurs conceptions.

L'ANATOMIE DANS L'ART

RÉFLEXIONS INSPIRÉES

PAR LA RENAISSANCE VÉNITIENNE

CHAPITRE PREMIER

LA PLACE DE L'ANATOMIE DANS LES ÉLÉMENTS DE L'ŒUVRE D'ART

« Le véritable objet de l'art est le corps humain ».
MICHEL-ANGE.

Le concept de beauté, dans le cerveau de l'artiste, est un ensemble d'idées abstraites. L'art est l'interprétation harmonieuse de ces idées à l'aide d'un assemblage de formes concrètes, choisies dans la nature, où le corps humain représente l'organisation la plus élevée. Avant d'en réaliser matériellement l'image, l'artiste crée en lui-même un type humain parfait, représentant ce qu'il y a d'essentiel dans la forme de l'homme, c'est-à-dire dans la disposition des éléments anatomiques qui le constituent. Quand l'idée de ce type de beauté existe dans l'esprit, pour arriver à la projeter sur une toile ou à la dégager d'un bloc inerte, il faut

avoir non seulement une habileté manuelle particulière, mais encore toute une science de la forme, qui ne s'acquiert qu'en pratiquant l'étude de l'anatomie. Ce degré atteint, l'artiste peut alors concevoir son œuvre et l'exécuter.

La « conception » de l'œuvre d'art découle d'une compréhension de la beauté, propre à la sensibilité nerveuse de chaque individu. Elle présente, dans les différentes Ecoles, des variations très grandes, suivant le caractère, l'origine, l'évolution intellectuelle et morale de chacun des disciples. C'est elle qui préside à l'agencement des figures dans un choix de formes, d'effets de lumière et de couleurs, approprié aux pensées que l'on veut faire naître dans l'esprit du spectateur, qui jugera plus tard l'œuvre terminée.

« L'éxécution » est fonction de deux facteurs, faciles à discerner à l'origine, mais qui se fusionnent en un tout, à mesure que s'affirme la maîtrise de l'artiste. Elle comprend d'une part « l'observation » des manifestations naturelles qu'il s'agit d'interprêter, d'autre part la « technique » qui permettra cette interprétation.

Cette technique, que les praticiens désignent encore sous le nom de métier, trouve sa qualité primordiale dans les dispositions naturelles, innées, qui ont insensiblement poussé l'artiste vers l'étude et la pratique des arts. Or, ce don de la destinée n'acquiert de valeur que développé à la manière d'un muscle par un travail intensif et continu, soumis, tout au moins à l'origine du talent, à cette sorte de discipline spéciale dont l'ensemble des règles constitue une « Ecole ».

Mais c'est le facteur « observation » qui ramène notre attention sur le rôle de l'Anatomie. Toutes les fois qu'il s'agira d'observer le corps humain afin d'en faire une interprétation vraie et dégagée des imperfections possibles du modèle, l'artiste ne verra juste que si son esprit est déjà familiarisé avec l'architecture anatomique par une véritable

culture scientifique. De même que le navigateur de l'air, se proposant de faire un voyage, étudie avec soin sa route sur la carte, afin de diminuer ses chances d'erreur quand il survolera attentivement le terrain, de même l'artiste n'obtiendra de ses sens une observation fine que s'il sait ce qu'il va demander à la nature de lui préciser. Ce n'est qu'à ce prix qu'il se libèrera de l'esclavage du modèle et qu'il aura dans son esprit, à la disposition de ses conceptions, la vision de la forme parfaite.

La science anatomique est donc, à la fois, un élément de perfectionnement et un élément d'indépendance dans l'exécution des œuvres mettant en scène la forme humaine. Ce n'est point, à notre avis, le seul rôle qui doive lui être attribué. L'anatomie est, en effet, la base la plus ancienne et la plus concrète des sciences biologiques. Son étude, plus poussée à certains moments de l'histoire, a concouru pour une grande part, notamment au XV^e^ siècle, à la création d'un esprit de large philosophie, basé sur une science plus complète de la vie. Dans son ouvrage sur « La philosophie de l'art en Italie », Taine montre que l'atmosphère, dans laquelle la Renaissance a fait son éclosion, était favorable à l'appréciation de la beauté, émanant chez l'homme de la force physique. Mais, dans ce milieu propice, c'est l'esprit de philosophie, né du développement des sciences, qui a fait des éléments d'art, conquête des civilisations antérieures, ce tout d'une individualité brillante, qui caractérise la Renaissance Italienne.

CHAPITRE II

INFLUENCE
DE L'ANATOMIE SUR L'ÉVOLUTION ARTISTIQUE
CONDUISANT A LA RENAISSANCE VÉNITIENNE

Nous avons posé en principe que le corps humain est de tous les éléments vivants celui qui offre à l'artiste le plus d'attraits pour interpréter son rêve. Nous pouvons, en conséquence, dire que les grandes éclosions artistiques, telles la Renaissance ou l'ère de la statuaire grecque, ne se produisent que lorsque la perfection de la forme humaine est appréciée à sa juste valeur. Alors les esprits sont tournés vers l'étude de l'anatomie, non pas seulement, comme en notre siècle, pour en tirer surtout des déductions d'ordre médical, mais encore afin de donner satisfaction à leur sentiment d'admiration pour le corps humain, examiné jusqu'en ses recoins les plus cachés.

Quand on réfléchit à la genèse du mouvement artistique de la Renaissance, l'esprit s'arrête tout d'abord sur l'influence de la Grèce antique. Durant les siècles où la statuaire grecque a donné ses plus beaux morceaux, l'anatomie, considérée en tant que science des parties cachées du corps, en est restée à un stade absolument rudimentaire. Le respect

religieux dû aux morts est tellement grand que jamais les savants ou les artistes n'ont eu même l'idée dela dissection — Galien ne connaissait l'anatomie humaine que par des déductions tirées de celle du singe. — On a objecté que les Grecs avaient pu hériter des Egyptiens embaumeurs de cadavres decertaines notions d'anatomie. C'est invraisemblable, car le métier des spécialistes de l'embaumement n'était exercé en Egypte que par des gens de la plus grande vulgarité qui, nous dit Diodore de Sicile, inspiraient tant d'horreur que souvent le peuple les assaillait à coups de pierres (Mathias-Duval). Pourtant, la statuaire grecque offre à notre admiration une science de la forme d'une vérité difficile à égaler. C'est qu'alors, dans ce pays, jouissant d'une température privilégiée, l'homme passe une grande partie de sa vie nu, ou drapé dans des vêtements légers qui, dès qu'il pleut, collent à la peau, donnant ces effets, dits de *linge mouillé*, dont les sculpteurs grecs ont tiré un si riche parti. Les artistes sont ainsi familiarisés avec le modelé extérieur du corps. L'étude de l'anatomie, tout au moins de ce qu'on pourrait appeler l'anatomie extérieure, se fait en quelque sorte spontanément sur des sujets particulièremeni bien musclés. En effet, dans la vie du peuple grec, tout concourt au perfectionnement de la force physique. Les gens du peuple et les esclaves, dans l'accomplissement journalier des rites domestiques ou dans l'exercice de leur industrie, utilisent des instruments d'une mécanique peu compliquée dont leurs muscles sont les principaux agents moteurs. A la guerre, la victoire et la sauvegarde de la vie est dans la souplesse et la force de chacun. Les guerriers, cuisses et bras nus, poitrine couverte de la légère cuirasse des Hoplites, jambes serrées dans les cnémides, lancent leur javelot, puis s'abordent au glaive court. C'est le triomphe du combat singulier, où tout

réside dans le degré d'entraînement du muscle. Aussi les sports sont en honneur, les athlètes admirés, et, ceux d'entre eux qui sortent vainqueurs dans les jeux voient leur image perpétuée dans le marbre, à l'instar des divinités. Ce sont eux, en effet, les grands modèles masculins des sculpteurs.

Comme la race grecque a du goût; comme, par tempérament, elle est orientée vers la compréhension de l'harmonie des choses belles, elle a de très bonne heure le culte des formes pures, qu'elle recherche passionnément dans la lente splendeur des fêtes mystiques et dans l'accomplissement des Jeux Olympiques. Ainsi, se crée l'atmosphère favorable à l'apparition de la statuaire antique, qui établit dans l'art la souveraineté hautaine et froide de la forme, dégagée de toute contingence psychologique.

Puis, le Christianisme paraît, et, avec lui, naît le sentiment de la pudeur. Les hommes cultivés, éblouis par les beautés de la vie mystique, n'ont bientôt plus qu'un sentiment de mépris pour leur « enveloppe charnelle » à laquelle ils réservent le terme méprisant de guenille. Le monde latin ne tarde pas à être submergé sous les flots des Invasions Barbares. Une rudesse de mœurs toute primitive s'établit à peu près partout ; pour un temps assez long, disparaît le sens de la beauté. L'Europe Occidentale traverse une ère militaire, où se montre, brutal, le triomphe de la force, où règnent les rivalités et les luttes constantes, avec le souci de la défense continuellement obligatoire. L'armement se perfectionne, s'alourdit et se complique. Le corps des soldats disparaît entièrement sous un revêtement d'acier, ajustage de cuirasses et de cottes de mailles. Le costume civil suit lui aussi une transformation analogue : Les Barbares du Nord ont apporté avec eux l'habitude de couvrir leur corps d'étoffes et de fourrures, habitude dont la pudeur chrétienne

s'accommode volontiers. Bref, quand reparaissent les nouvelles manifestations d'art, il semble que la forme humaine soit en partie oubliée. Ces nouveaux artistes, il est vrai, sont gauches et naïfs : nous assistons à la naissance de l'« art des primitifs ».

Cependant, insensiblement, les esprits s'affinent. La psychologie se complique. De l'obscur travail des alchimistes naissent des idées scientifiques. Les artistes sentent à nouveau que dans la vérité de la nature réside le secret de la beauté, ce qui détermine, au XIIIe siècle, une première grande manifestation d'art occidental, hélas meurtrie à Reims dans l'épanouissement de sa fleur la plus pure! Quoique n'usant pas trop du nu, la forme humaine y est remarquablement interprétée. La sculpture s'enrichit d'un élément nouveau : l'expression des sentiments.

De ce moment à la Renaissance, l'évolution artistique marque des progrès continus. Au XIVe siècle, dans les Flandres, la peinture s'élève à un niveau qu'elle n'avait jamais atteint auparavant. La peinture à l'huile, connue depuis le XIIe siècle, venait d'être très perfectionnée par les Van Eyck. Apportée en 1473 à Venise par Antonello de Messine, elle ne sera pas un des moindres éléments de puissance de la peinture Vénitienne. Munis de cet outil, les Flamands observent la nature et la rendent avec fidélité. Mais ils voient les choses « telles qu'elles sont, tout entières et complexes » (Taine). « Ils ne savent pas dégager du type humain ces traits « essentiels » dans lesquels réside sa beauté. Ils n'ont pas encore le goût du nu, qui ne fait vraiment sa réapparition dans le domaine des Arts qu'au XVe siècle en Italie, en Toscane d'abord, puis, en Lombardie et à Rome.

Venise, à cette époque, est la ville des transactions commerciales. L'or y afflue avec les produits importés d'Orient

sur les vaisseaux de la République. L'orgueil praticien étale ses richesses dans les palais, érigés somptueusement sur les eaux, mais le génie des affaires absorbe presque toutes les facultés intellectuelles. Aussi, contrairement à ce qui se passe ailleurs en Italie, l'art y est resté Byzantin. La Renaissance ne fait sentir son action que beaucoup plus tard, à la fin du siècle, quand Padoue sert de trait d'union entre le génie latin, qui a retrouvé dans les pays avoisinants sa conception païenne de l'art, et le génie de Byzance, vivifié aux bords de l'Adriatique, à la chaleur des ambitions Vénètes.

CHAPITRE III

LA RENAISSANCE VÉNITIENNE ET SES RAPPORTS AVEC L'ANATOMIE

Au xv^{e} siècle, en Italie, comme partout en Europe à ce moment, les mœurs sont rudes et caractérisées par la souveraineté du poignard, dont la garde cependant se couvre de ciselures. L'exercice de la force musculaire est d'une pratique constante, mais les cerveaux se sont affinés, et, comme ceux des Grecs du V^{e} siècle, ils ont saisi la beauté qui émane des formes humaines, harmonieusement développées. C'est pourquoi la sculpture antique est découverte et comprise, amenant le nu à faire une réapparition triomphante dans l'art.

Cependant l'observation de l'anatomie ne peut se faire directement comme dans l'antiquité : Les vêtements et les armures, quoique mieux ajustés qu'aux siècles précédents, masquent encore les formes du corps : C'est ce qui impose aux artistes de la Renaissance la nécessité de l'étude anatomique, prise dans son sens le plus scientifique. Ainsi, ils acquièrent cette allure philosophique qui rend leurs œuvres supérieures aux antiques.

La dissection n'avait commencé à être pratiquée, en Europe,

qu'au XIII^e siècle. C'était en Italie, à l'École de Salerne, à la suite des édits de Frédéric II, Empereur d'Allemagne et roi des Deux-Siciles, que son usage était devenu courant et même obligatoire pour les futurs médecins (1).

Les ordres de Frédéric II sont de 1230 ; or, l'université de Padoue existe depuis 1222. Aussi, à l'imitation de Salerne, l'enseignenent de l'anatomie par la dissection ne tarde pas à y acquérir une grande importance, surtout dès 1316, où le premier traité d'anatomie, celui de Mundini de Luzi (1250-1326) y est répandu sous forme de manuscrits. — La première édition fut imprimée à Venise, en 1478, sous le titre : « *Anatomia Mundini a capite ad pedes.* »

En 1405, Padoue passe sous la domination des Vénitiens, joug léger, qui ne l'empêche point d'attirer dans ses murs nombre de peintres et sculpteurs étrangers, notamment des Florentins, qui exercent une influence des plus fécondes. Au milieu du XV^e siècle, l'un d'eux, Donatello exécute la statue équestre du Gattamelata, qu'on dresse sur la place de S.-Antonio, C'est pour les artistes Padouans, groupés autour du Squarcione, (1397-1468) la révélation du génie de Florence. Donatello leur montre par cette œuvre toute la puissance d'animation que l'art acquiert en puisant ses observations aux sources directes de la vie, grâce à l'étude anatomique, préparant ainsi dans l'École Padouane même, la venue d'un grand interprète du corps humain avec Mantegna (1431-1506). Dans ses conceptions fortes, ordonnées, on sent l'influence des bas-reliefs antiques (Salomon Reinach), rajeunie par l'étude directe de la nature. De son œuvre, se dégage un type humain, que l'on retrouve tou-

---

(1) En France, la dissection n'a été autorisée qu'en 1376, à l'École de Montpellier, édit de Louis d'Anjou. (Voir P. Gilis, L'Anatomie et son Enseignement dans l'Ecole de Médecine de Montpellier. *Revue scientifique*, 1896.

jours le même, qu'il soit sous un costume romain de l'époque des Césars dans les fresques des Eremitani (Padoue), ou sous les justaucorps à la mode du siècle sur les murs de la « *Camera degli sposi* » au château des Gonzague (Mantoue).

Ce type humain est celui du Vénitien du xv[e] siècle, ou, pour être plus exact, celui de l'Italien du Nord-Est à cette époque : complexion anatomique robuste, presque athlétique, traits de physionomie fortement accusés, ensemble formant une personnalité rude, mélange d'austérité chrétienne et de force païenne. C'est le seigneur des cours de Mantoue et de Ferrare : plus civilisé, plus raffiné que ses contemporains Français ou Allemands, il goûte le charme des arts, s'intéresse aux jeux de l'esprit, est d'une grande politesse envers les dames, mais conserve pour l'idée de justice sa foi unique dans l'acier de sa belle épée nue.

Dégager ainsi un type d'homme de toutes les imperfections, qu'impriment plus ou moins sur la physionomie de chacun le métier ou la maladie, est la marque de puissance qui caractérise ce que Léonard de Vinci appelle « le peintre anatomiste ». Mantegna arrive à ce résultat, après avoir appliqué toute la précision mathématique de son esprit à l'observation du corps humain, observation qui lui était facilitée par le voisinage des amphithéâtres de Padoue. La trace la plus marquante de ce souci de l'étude anatomique est laissée dans ses œuvres par son « Christ mort » du musée de la Bréra (Milan), académie d'un réalisme tragique, vue dans un raccourci, qui est, pour l'époque, un véritable tour de force dans l'application des lois de la perspective.

Mantegna est un Padouan qui a passé une grande partie de sa vie à Mantoue, où il est mort ; mais ce Padouan a une influence décisive sur la future manière de concevoir des Vénitiens. Le vieux Jacopo Bellini, fondateur de l'Ecole du

Rialto, éprouve pour lui un mélange d'amitié et d'admiration. Aussi lui donne-t-il sa fille en mariage et lui envoie-t-il son fils Giovanni, pour qu'il s'imprègne de ses principes.

Quand Giovanni Bellini revient à Venise, il rapporte à l'atelier paternel l'amour de la forme humaine, dépouillée du détail. C'est le moment où la technique flamande enrichit les traditions de couleurs byzantines, créant ainsi la manière qui va permettre aux descendants des Bellini, d'exalter leur génie au spectacle de Venise à l'apogée de sa splendeur.

A la fin du xv^e^ siècle, la puissance de la République a atteint son maximum. Elle décroît même sous la poussée de plus en plus forte des Turcs, qui, depuis 1453, sont à Constantinople et conquièrent peu à peu sur les Vénitiens les rivages de la mer Egée. Derrière les murs du Palais Ducal les soucis politiques sont grands. Sur le quai des Esclavons, souvent, la foule s'amasse, curieuse d'assister à l'appareillage de la flotte de guerre pour les mers Levantines. Mais à peine les galères ont-elles contourné la pointe de Santa Elena pour prendre la passe du Lido, que le brouhaha journalier a repris son intensité. Quelques uns regardent bien s'éloigner les gonfalons rouges, émergeant au dessus des terres à l'extrémité des matures, mais déjà les gens retournent à leurs occupations coutumières, au milieu des cris et du bruit des discussions. Partout, c'est un débordement de vie, sous une lumière ayant quelque ressemblance avec celle de notre Languedoc méditerranéen. Dans les rues étroites, les turbans orientaux se mêlent aux bonnets des marins ; une garde d'épée brille dans l'encoignure sombre d'une porte ; devant la devanture d'un joailler, rient de blondes courtisanes, qui tenteront bientôt le pinceau de Véronèse. Sur le grand canal, les gros navires, gorgés d'épices, tirent sur leurs amarres, le long des quais

des Fondacs, tandis que glissent et s'entrecroisent les gondoles, dissimulant sous le « felse » noir, des beautés patriciennes.

Quel spectacle est plus capable d'orienter des artistes vers l'interprétation de la vie et de la couleur ? Aussi, est-ce le moment où Venise offre au monde sa plus belle lignée d'artistes avec Giorgione, Titien, Palma, Veronèse et Tintoret.

Chacun d'eux s'efforce de dégager un type humain de la foule qu'il coudoie ou des milieux qu'il fréquente. Tous sont séduits par la femme, qui, dans la nature, incarne bien l'élément de beauté le plus parfait. Le XVI[e] siècle à Venise est le triomphe de la femme. Aussi, ses artistes, dans leur étincelant paganisme, en font-ils le centre de gravité de leur art, apportant à l'interprétation de son corps toute la science anatomique, nécessaire pour dégager d'un ensemble de formes, plus ou moins imparfaites, celle dont la pureté des lignes engendre la poésie. L'homme nu est toujours peint avec une forte complexion musculaire, comme pour mieux faire ressortir les finesses de la constitution féminine. Giorgione et le Titien excellent à grouper autour de nudités des personnages richement habillés, comme pour rendre plus triomphante la supériorité de la chair sur les étoffes les plus rares. Véronèse placera volontiers des Ethiopiens noirs à côté de la blancheur de ses femmes. Tous concourent par la magie de leur pinceau à l'apothéose de la forme humaine.

Tout d'abord le souci anatomique ne paraît pas être au premier plan. Giorgione (1478-1510) est un musicien, séduit avant tout par la symphonie de la couleur. Vasari raconte qu'il peint directement, sans dessin préalable. Aussi, bien que ses œuvres soient d'un charme prenant, justement par ce qu'il laisse d'agréablement diffus dans les contours, on pourrait lui reprocher, comme le fait Vasari,

de négliger un peu la technique, basée sur l'anatomie, telle que l'a définie, dans le « traité de la peinture » Léonard de Vinci. Or, justement, en 1500, le grand Léonard vient à Venise (1). Il visite les élèves de Bellini, Sa réputation de peintre est considérable ; il passe encore pour être le plus grand anatomiste de son temps. Depuis 1483, à Milan, non seulement il a fouillé le corps humain, mais encore son avidité intellectuelle s'est attaquée à l'anatomie comparée. Il a découvert que l'utérus est un muscle creux et effleuré le secret de la circulation sanguine. Parlant à l'artiste dans son traité de la peinture, il lui dit : « Je te conseille d'apprendre l'anatomie des muscles, cordes et os ; sans cette connaissance tu ne feras pas grand chose, et si tu ne dessines d'après nature, ton modelé manquera de bons muscles dans le mouvement que tu cherches, et tu n'auras pas toujours la commodité de bons nus, et tu ne pourras pas toujours copier : meilleur est pour toi et plus utile, d'avoir en pratique et en esprit l'habileté nécessaire. (*Traité de la peinture*, § 341).

Son influence est visible dans les dernières œuvres du Giorgione et surtout dans celles du Titien à son début. A la mort de Giorgione, un certain nombre de toiles inachevées se trouvaient dans son atelier, toiles que, dans son sentiment de pieuse amitié, Titien s'empressa de terminer. L'une d'elles est à retenir pour sa remarquable exactitude anatomique ; c'est celle qui représente le « Christ mort sur le sépulcre avec l'ange qui le soutient. » Nous n'en avons connaissance que par une belle gravure du XVI^e siècle, le tableau lui-même ayant disparu (G. Lafenestre).

---

(1) Une lettre de Lorenzo de Pavia à Isabelle d'Este, datée du 13 mars 1500, signale le passage de Léonard de Vinci à Venise et annonce à Isabelle que Lorenzo a vu un très beau portrait d'elle fait par le maître (Lafenestre-Titien).

Le Titien (1477-1576) a, d'ailleurs, de très bonne heure le goût de l'anatomie, qu'il développa sans cesse dans le courant de sa vie. Il s'était lié d'amitié avec Vésale, lorsque ce dernier, vers 1537, enseignait l'anatomie à Padoue. On a cru même longtemps que c'était Titien qui avait fait les dessins anatomiques du livre de Vésale *De fabrica corporis humani*, imprimé à Venise en 1538. En réalité, ces dessins sont d'un de ses élèves, un Flamand, Joannès Stephan von Calcar qui les dessina à Padoue en 1537 (Ludwig Choulant *Geschichte ünd. Bibliographie des Anatomischen Abbildüng*, p. 45). L'apparition de ces dessins n'en fut pas moins d'une grande importance, en permettant aux artistes de donner commodément à leur esprit un aperçu général d'anatomie. Ceux-ci n'avaient pas toujours la possibilité d'une dissection et ils purent ainsi s'en rapporter à eux, toutes les fois que le modèle ne leur donnait pas sur une région des indications satisfaisantes.

Dans ses études minutieuses des formes et des mouvements humains, révélés par de nombreux croquis, le Titien prend des habitudes d'observation précises qui en ont fait un des plus grands portraitistes du monde. Dans le portrait, en effet, il semble, de prime abord, que les connaissances anatomiques soient de peu d'intérêt, puisque le but paraît être de reproduire scrupuleusement le modèle. Il n'en est rien, car le génie du peintre ne s'applique pas seulement à projeter sur la toile des traits, pour ainsi dire parallèles à ceux de la personne qui pose. Il s'efforce surtout de dégager le caractère d'un individu, en traitant plus vigoureusement certains points de la physionomie, de façon à les mettre en valeur sur l'ensemble des autres, qu'on évitera d'accuser. C'est là que réside l'art du portrait et d'une manière plus générale l'art de donner à une figure l'expression d'un sentiment quelconque.

Gabriele d'Annunzio, parlant de l'ombre produite par le casque sur le visage du Pensieroso, dit : « Michel-Ange dans une petite cavité de son marbre a concentré tout l'effort de la méditation humaine » *(Le Feu)*. Il exprime ainsi parfaitement que le point « essentiel » d'un portrait réside le plus souvent dans un détail très particulier. Pour saisir opportunément dans l'ensemble des traits d'une tête ce signe indicateur du sentiment que l'on veut rendre, il faut bien connaître d'abord le squelette du crâne, puis la place et la physiologie des muscles qui le recouvrent. Sans doute les yeux, par le jeu de leurs reflets, sont un des éléments les plus importants de l'expression et nulle étude préalable ne viendra en aide pour les rendre à l'habileté native de l'artiste. Mais, à côté d'eux, il y a tous les sillons et toutes les saillies musculaires, plus ou moins accusés selon les sujets, parmi lesquels il faut choisir celui ou ceux qui sont les révélateurs du caractère et de la personnalité.

C'est là l'enseignement que nous devons retirer de l'œuvre du Titien, à côté des perfectionnements de technique qui devaient inspirer plus tard au divin Velasquez la gamme définitive des couleurs.

CHAPITRE IV

LE TINTORET ET LE GRECO

Parmi les maîtres Vénitiens du XVI^e siècle, Tintoret (1518-1594) retient plus particulièrement l'attention, quand on considère le rôle de l'anatomie dans l'art. C'est un des rares peintres qui ait su tirer profit de l'enseignement de Michel-Ange, dont l'influence fut, d'une manière générale, plutôt fâcheuse. Le génie de Michel-Ange, en effet, alliait une telle science dans l'exécution à une telle fougue dans la conception qu'il était bien fait pour dérouter. Sa grande et constante précision anatomique engagea presque tous ses imitateurs dans la voie de l'abus de l'anatomie, abus dont Léonard de Vinci avertissait l'artiste, lorsqu'il disait : « O peintre anatomiste, prends garde que la trop grande connaissance des os, tendons et muscles ne soit cause que tu sois un peintre ligneux, que tes nus montrent tous leurs ressorts. » (*Traité de la peinture*, § 340)

Des œuvres de Michel-Ange, Tintoret a gardé le goût des formes musclées, rendues avec exactitude ; mais, tandis que le maître de la Chapelle Sixtine se désintéresse de la couleur, préoccupé plutôt, comme le dit Maurice Barrès, « de dessiner » dans ses tableaux « des groupes statuaires », lui, Vénitien, contemporain du Véronèse, aime les jeux de

lumière et les gammes de nuances. Il lui arrive même de se laisser entraîner dans de véritables fulgurations de couleurs, comme dans la cène de San Giorgio maggiore.

Ses notions anatomiques lui ont donné dans la représentation du mouvement, une science de la physiologie des muscles telle que Taine a dit qu'il avait su rendre " l'instantané ". Il faisait allusion au tableau du Miracle de St-Marc (Venise-Académie), qu'on avait transporté pendant la guerre, à Florence où il était exposé au Bargello. Aucune toile ne parait plus indiquée pour démontrer la nécessité de l'étude anatomique à certains artistes trop confiants en leur modèle : dans une lumière claire, Tintoret a groupé des figures offrant un réalisme étonnant de vie musculaire. Le corps de l'esclave, couché et vu en raccourci par la tête, au centre du tableau, est une académie d'une anatomie rigoureuse. Dans le relâchement de la paroi abdominale on devine la présence des muscles droits, déterminant au niveau de leurs insertions thoraciques des méplats et des saillies que la lumière argentée met en valeur. Les épaules nues de la femme de gauche, qui tient un enfant dans ses bras en prenant appui du genou sur le socle d'une colonne, offrent une étude de la région scapulaire absolument parfaite. Le mouvement de la vie y est admirablement rendu ; l'on comprend sans peine qu'un tel effet ne peut être obtenu que si l'artiste a conçu en lui même le jeu et l'agencement des muscles. Enfin, le Tintoret révèle toute la puissance de son génie dans la représentation du saint, vu en un raccourci prodigieux, plongeant du ciel, les jambes et le bras droit se détachant lumineux des plis de la robe, tandis que le reste du corps, plus penché vers la terre est dans l'ombre, mettant ainsi en valeur l'intensité du mouvement. Ici, tout le secours de l'anatomie et de la perspective est d'une nécessité impérieuse, car on ne peut songer à placer un modèle

dans une telle position. Seule la pensée peut la concevoir et en guider l'exécution.

Certes, les œuvres du Tintoret contiennent des inégalités. Il est impossible qu'un artiste aussi impulsif, qui aborde presque toujours la lumière de face, ne se laisse point entraîner par son tempérament à des choses parfois difficiles à comprendre. Son influence n'en a pas moins été des plus fécondes.

Quand Rubens vient à Venise, entre 1600 et 1609, les œuvres du Tintoret sont parmi celles qui frappent le plus son esprit flamand. Sans doute, son génie d'homme du Nord, net et précis, a préféré s'attaquer directement à la nature et la reproduire, telle qu'il l'a vue, sans essayer comme les latins d'en dégager l'essentiel. Mais, il est certain, qu'il a conservé du Tintoret, l'habitude des vastes conceptions, bien équilibrées, où l'on voit grand, où la forme et la couleur proportionnent leurs effets pour viser au même but : émouvoir fortement le spectateur par la révélation de la beauté.

Ce n'est pas seulement dans les Flandres que la manière du Tintoret exerce une influence heureuse. Quand le Gréco, né probablement à Candie en 1548, quitte la Grèce pour venir à Venise, c'est Tintoret qu'il choisit comme maître. Auprès de lui, il acquiert ces notions précises d'anatomie, qui se retrouvent jusqu'à la fin de sa vie (1625) dans ses figures, malgré l'étirement dans le sens vertical qu'il leur fait subir « afin, écrit-il, d'en faire des corps célestes, comme nous voyons, les lumières qui, regardées de loin, nous paraissent grandes, pour si petites qu'elles soient. » (Dieulafoy, *Espagne et Portugal*, p. 267.) Evidemment, peu de temps après son arrivée à Tolède, il abandonne assez vite sa facture Vénitienne. Au contact de la dévotion Espagnole, son art se transforma, il devint d'un mysticisme religieux tel que

chacune de ses œuvres présenta « la magnifique extravagance d'un tableau tout intellectuel » (Barrès-Le Gréco.) Mais, jusque dans sa palette simplifiée, où la chaleur de quelques rares couleurs s'enlève sur la masse des gris, on retrouve la manière du Tintoret dans les lumières diffuses et les « clairs-obscurs ».

Le Gréco, dont le génie souvent incompris a été accusé de folie, a-t-il eu une grande influence sur les maîtres de l'Ecole Espagnole du XVII^e^ siècle ? Est-il le trait d'union entre les Vénitiens et Vélasquez ? Certes, il serait téméraire de l'affirmer de façon absolue, après les nombreuses controverses élevées à ce sujet. L'Espagne du XVII^e^ siécle, ayant conquis l'Italie par les armes, s'était fatalement imprégnée de l'esprit de la Renaissance Italienne, dont elle avait utilisé l'enseignement païen pour l'exaltation d'une religion ascétique. Pacheco, dans l'art de la peinture, en 1649, définit bien l'art Espagnol de cette époque, quand il écrit : « L'art n'a pas d'autre mission et d'autres fins que de porter les hommes à la piété et de les conduire vers Dieu » (Barrès-*Gréco*). Mais, tandis que l'Italie était passée presque en entier sous le joug Espagnol, Venise est restée indépendante. La flamme artistique y a cependant pâli momentanément et il semble que les grandes traditions de naturel, de dessin et de couleur, gloire de l'Ecole Vénitienne au siècle précédent, se soient transportées à Séville. Elles s'y continuent et même se perfectionnent dans l'œuvre de ces incomparables artistes, qui furent Ribera, Zurbaran et Vélasquez. Chez eux, se retrouve le goût de l'anatomie et le respect du vrai. Le dernier surtout, l'immortel Vélasquez, en tira la technique parfaite, qui, transmise par Goya, commande encore la peinture des Ecoles modernes.

Dieulafoy explique ce phénomène de continuité des traditions d'art par une affinité de l'Espagne — qui lui est

commune avec Venise — pour les antiques civilisations orientales, notamment celle de la Perse des Sassanides. Les éléments de ces civilisations furent implantés sur le sol de l'Espagne par la victoire Sarrasine, tandis qu'ils avaient eu sur la Reine de l'Adriatique une influence régulière par l'intermédiaire de Byzance. Cependant, en considérant le facteur d'art anatomie, cette affinité commune ne parait pas avoir déterminé, à elle seule, les analogies existant entre les deux Ecoles, puisque l'agent transmetteur des principes d'art persan est pour l'Espagne, l'Islam, qui interdit la reproduction de la figure humaine. Il est vraisemblable que Venise a agi directement sur l'art Espagnol, soit par les toiles laissées par le Titien à Madrid, soit par l'œuvre du Greco.

Certes, la Venise du XVIII^e siècle a Tiepolo. Avec lui reparaît le génie de la Renaissance. La forme et la couleur trouvent sous son pinceau une interprétation féconde et facile. Que ce soit sur les grandes murailles du Palais Larian ou dans les salles élégantes des villas Palladiennes, autour de Vicence, son génie résume une dernière fois l'art du XVI^e siècle, en ajoutant à la force de cette époque héroïque toute la grâce dans laquelle se meurt la grandeur de Venise.

Mais son influence, bien que prépondérante encore sur l'art décoratif, s'unit à celle des Maîtres espagnols, qui paraissent bien s'être donnés la tâche de recueillir les immortelles traditions de l'Ecole Vénitienne, pour les transmettre à la peinture moderne, vivifiées par la richesse de leurs propres conceptions.

Nous finissons là ces considérations sur la Renaissance Vénitienne. Le rôle de l'anatomie nous semble s'en dégager suffisamment, puisque c'est en la prenant pour guide que nous avons pu apprécier cette époque ainsi que l'évolution qui la prépare.

Les qualités d'observation en s'affinant, ont permis aux hommes de passer de la loi primitive de la Frontalité Egyptienne au Canon de la statuaire grecque ; puis, avec le secours de l'anatomie, de s'élever jusqu'aux splendeurs de la Renaissance Italienne.

Ainsi l'anatomie, par son influence heureuse, travaille à cet épanouissement le plus parfait que connaisse le génie humain : l'art. En ce dernier, notre faible puissance mortelle atteint par l'intermédiaire de la poésie et du rêve sa force la plus grande : celle qui lui permet de supporter, par l'attrait du beau, les fatigues de la lutte continue vers le vrai. Lutte rude, où la science avance à pas plus lents, retardée sans cesse par l'obligation de rendre concrets ses moyens de travail et arrêtée trop souvent devant l'immensité des problèmes restant à résoudre.

Dans l'art, au contraire, bien qu'utilisant comme dans la science des degrés lentement échaffaudés au cours des siècles, le génie humain trouve parfois dans certaines individualités une expansion si complète que certains semblent être tout près de la perfection.

C'est pour l'anatomie un rôle brillant de concourir à l'union toujours plus étroite de la science et de l'art, de la réalité et du rêve poétique.

BIBLIOGRAPHIE

Léonard de Vinci. — *Traité de la peinture.*

Giorgio Vasari. — *Le vite* (Traduction Léopold Leclanché), Paris, 1841.

Taine. — *Philosophie de l'art en Italie : Voyage en Italie ; Philosophie : de l'art dans les Pays-Bas.*

Ludwig Chouland. — *Geschichle der Anatomischen Abbildùng*, Leipzig, 1852.

G. Lafenestre. — *La vie et l'œuvre du Titien*, Paris, 1886.

Mathias Duval et Albert Bical. — *L'anatomie des maîtres*, Paris, 1890.

Paul Gilis. — *L'anatomie Plastique*, Paris, 1892.

Salomon Reinach. — *Apollo*, Paris, 1904.

Corrado Ricci. — *Italia Settentrionale*, Bergame, 1910.

Pierre Gusman, *Venise*, Paris, 1913.

Maurice Barrès. — *Le Greco*, Paris.

Marcel Dieulafoy, — *Espagne et Portugal*, Paris, 1913.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE VII

CHAPITRE PREMIER. — La place de l'Anatomie dans les éléments de l'œuvre d'art 11

— II. — Le rôle de l'Anatomie dans l'évolution conduisant à la Renaissance Vénitienne. 14

— III. — La Renaissance Vénitienne et ses rapports avec l'anatomie 19

— IV. — Le Tintoret et le Gréco 27

BIBLIOGRAPHIE 33

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :
Montpellier, le 14 avril 1920.
Le Recteur :
JEAN COULET.

VU ET APPROUVÉ :
Montpellier, le 13 avril 1920.
Le Doyen,
MAIRET.

MONTPELLIER. — IMPRIMERIE DE LA MANUFACTURE DE LA CHARITÉ

SERMENT

En présence des Maîtres de cette Ecole, de mes chers condisciples, et devant l'effigie d'Hippocrate, je promets et je jure, au nom de l'Etre suprême, d'être fidèle aux lois de l'honneur et de la probité dans l'exercice de la Médecine. Je donnerai mes soins gratuits à l'indigent, et n'exigerai jamais un salaire au-dessus de mon travail. Admis dans l'intérieur des maisons, mes yeux ne verront pas ce qui s'y passe ; ma langue taira les secrets qui me seront confiés, et mon état ne servira pas à corrompre les mœurs ni à favoriser le crime. Respectueux et reconnaissant envers mes Maîtres, je rendrai à leurs enfants l'instruction que j'ai reçue de leurs pères.

Que les hommes m'accordent leur estime si je suis fidèle à mes promesses ! Que je sois couvert d'opprobre et méprisé de mes confrères si j'y manque !